

R O Z P R A W Y

JOSEF HRABÁK

Brno

KILKA UWAG O WSPÓŁCZESNEJ PROZIE CZESKIEJ O TEMATYCE BUDOWNICTWA SOCJALISTYCZNEGO

(Przyczynek do zagadnienia krystalizacji gatunku literackiego)

WSTĘP

Poszczególne utwory literackie nie są od siebie wzajemnie izolowane; istnieją pomiędzy nimi liczne związki i zależności. Owe związki i zależności grupują je w wyższe całości. Całości te opierają się zawsze na niektórych wspólnych cechach charakterystycznych utworów, innymi słowy: grupa utworów literackich, tworzących całość, jest połączona zawsze czymś obiektywnym, czymś obiektywnie danym. Łączyć się z tym jednak musi również pierwiastek subiektywny. Tak więc wspólne cechy charakterystyczne muszą tkwić w świadomości. Mogą to być elementy natury czysto subiektywnej, istniejące jedynie w świadomości jednostki, jednakże ważniejsze (z punktu widzenia historii literatury jedynie ważne) są pierwiastki istniejące w świadomości większej liczby jednostek. W tym wypadku utwory literackie łączą się w oparciu o wspólne pierwiastki w tego rodzaju całości, które literaturoznawstwo musi brać pod uwagę, ponieważ przedostają się one do świadomości społecznej i tym samym stają się faktami literacko-historycznymi. Nie może tu jednak chodzić o całości o charakterze przypadkowym.

Jako przykład całości czysto subiektywnej, istniejącej jedynie w świadomości jednostki, można przytoczyć utwory spoczywające w czyjejś prywatnej bibliotece na jednej półce lub jednakowo oprawione. Są to kryteria czysto zewnętrzne, niemniej utwory w świadomości jednostki mogą łączyć się w wyższe całości również w zależności od kryteriów wewnętrznych, treściowych. Ktoś, kogo interesuje pewna dziedzina życia, będzie na pewno uważał za odrębną całość utwory, które się do tej dziedziny odnoszą (np. literatura fachowa różnych specjalności wybrana zależnie od zadania, nad którym ktoś pracuje). Również całości istniejące w świadomości całej grupy jednostek mogą mieć charakter czysto przypadkowy. Tego rodzaju całość tworzą np. utwory, które ukazały się w jednym wydawnictwie, lub utwory ułożone w bibliotece podręcznej zakładu pracy. Nie są to jednak całości litera-

turoznawcze w ścisłym i prawdziwym tego słowa znaczeniu. Po pierwsze dlatego, że są one w zasadzie przypadkowe, a po drugie dlatego, że istnieją jako całości jedynie w świadomości ograniczonego kręgu osób. W oczach zwykłego czytelnika łączą się w jedną całość raczej książki tego samego autora lub o tej samej tematyce aniżeli książki wydane przez to samo wydawnictwo; układ biblioteki podręcznej jest sprawą jedynie tych, którzy z niej korzystają. Prawdziwa całość literaturoznawcza powstaje jedynie pod dwoma warunkami: 1. gdy istnieją wspólne charakterystyczne cechy wewnętrzne, 2. gdy traktowana jest ona jako całość przez społeczność, do której się literatura zwraca, lub przynajmniej przez przeważającą większość owej społeczności. I tak np. tego rodzaju całości tematyczne, jak „kobieta w literaturze czeskiego odrodzenia”, „Praga w poezji Jarosława Vrchlickiego” itp., są całościami stworzonymi *ad hoc*, z reguły na potrzeby egzaminacyjne — idzie o częste tematy pisemnych egzaminów maturalnych, których celem jest stwierdzenie, czy kandydat przyswoił sobie określoną znajomość faktów literackich.

Jeśli chcemy, by cała społeczność, do której literatura się zwraca (lub przynajmniej jej część zasadnicza), uświadomiła sobie wspólne cechy pewnej grupy utworów, muszą to być wspólne cechy ogólniejszej natury, ideowe, estetyczne i morfologiczne. W praktyce literaturoznawczej podkreśla się zazwyczaj tylko stronę morfologiczną, która jednakowoż nie da się oderwać od treści (mamy tu na myśli treść ideową), o czym będzie jeszcze mowa. Tego rodzaju całością są utwory tego samego autora, pewnej grupy pisarzy lub pewnej szkoły, określone okresy rozwojowe, a jako całość najwyższego rzędu — utwory jednej literatury narodowej. Powstają jednak również tego rodzaju całości, które nie są zależne od wspólnej przestrzeni, z czym łączy się również wspólny język: konkretnie mam na myśli literatury narodowe (lub wspólnego czasu) i pewne ich stadia rozwojowe, jak np. klasycyzm. Są to tak zwane gatunki literackie, jak np. powieść, opowiadanie, szkic, reportaż itp. O tych całościach literaturoznawczych mowa będzie w dalszych rozważaniach.

Teoretyk literatury zadaje sobie w trakcie jej studiowania kilka pytań: jak tego rodzaju całości powstają i jak rodzi się u czytelników świadomość gatunku literackiego; jak przesuwają się hierarchie gatunku literackiego; jak rozwijają się gatunki literackie i jak obumierają. Do rozwiązania tych problemów prowadzi dwojaka dogodna droga: pierwsza to badanie starych literatur z okresu, kiedy produkcja literacka była mniej bogata niż dziś i kiedy jej problematyka rysuje się szczególnie ostro; druga to badanie współczesnej twórczości literackiej, w której przekształcanie się gatunków literackich sami bezpośrednio przeżywamy. W dalszym ciągu spróbujemy zilustrować niektóre z tych problemów na przykładzie współczesnej prozy czeskiej o tematyce budownictwa socjalistycznego. Punktem wyjścia będzie w tym wypadku to szczególne zjawisko, że świadomość gatunku literackiego rodziła się raczej w związku z powieścią ze środowiska fabrycznego czy robotniczego niż z powieścią ze środowiska rolniczego. Najpierw jednak wypadnie zająć się niektórymi ogólniejszymi uwagami na temat gatunków literackich.

CO TO JEST GATUNEK LITERACKI

Przy definiowaniu gatunków literackich abstrahujemy nie tylko od autorów, kierunków i czasu powstania utworu, lecz dążymy również do uogólnień przekraczających ramy literatur narodowych. I tak np. mówimy o opowiadaniu w ogóle (tj. antycznym, średniowiecznym i nowoczesnym), o tragedii w ogóle itp. Tym samym na plan pierwszy wysuwa się aspekt morfologiczny. W rzeczywistości jednak aspekty treściowe i morfologiczne warunkują się nawzajem, istnieją obok siebie, nie pozwalają się od siebie odizolować. Jeśli w świadomości naszej na plan pierwszy wysuwa się częstokroć właśnie specyfika morfologiczna gatunków literackich, jest to w gruncie rzeczy złudzenie. I tak np. ustalone cechy morfologiczne noweli determinowane są charakterem konfliktu i ujęciem rzeczywistości, a zatem kryteriami treściowymi; nowela mówi nam o jakimś wydarzeniu odznaczającym się niezwykle rodzaju rozwiązaniem. Nowela koncentruje się na tym właśnie rozwiązaniu, i dlatego ogranicza tak zwane elementy dekoracyjne itp. Fakt ten posiada niewątpliwie korzenie natury ideologicznej, których niepodobna jednak interpretować ryczałtowo. Równie dobrze może chodzić tutaj o rodzaj typizacji (np. w *Milczącej barykadzie* Jana Drdy), jak o przejaw braku zainteresowania problematyką społeczną, lub też brak zdolności do jej zrozumienia i zobrazowania. Innym przykładem może być komedia: decydującym momentem jest tu stosunek autora do bohatera i charakter tego ostatniego („bohater komiczny”), z czego z kolei rodzą się pewne rysy morfologiczne, charakterystyczne dla komedii w odróżnieniu od tragedii. Gatunki literackie posiadają różny charakter i bardzo szeroką skalę: od całości bardzo obszernych (epika, liryka) aż po całości stosunkowo niewielkie (reportaż, nowela detektywistyczna). Zależnie od tego spotykamy się niekiedy z quasi-przyrodniczym dzieleniem gatunków literackich i rozróżnieniem typów, rzędów, rodzin, gatunków itp. Na potrzeby literaturoznawstwa operować jednak należy tego rodzaju terminem, który dałby wyraz temu, że idzie o całość literaturoznawczą bez determinowania jej rangi i pozycji w hierarchii całości literaturoznawczych. W tym sensie posługiwać się będziemy terminem gatunek literacki, oznaczając nim jakąkolwiek całość, od największej (liryka, epika) aż po najmniejszą (powieść produkcyjna).

Nie tu miejsce, by zajmować się szczegółowo słusznością względnie niesłusznością przyrodniczego podziału gatunków literackich na typy, rodziny i gatunki; należy jednak zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo, które tego rodzaju kwalifikacja zawiera. Niebezpieczeństwo to upatrujemy w tym, że kwalifikacja tego rodzaju inspirowana bezpośrednio wrażeniem, jakoby gatunki literackie tworzyły strukturę metafizyczną, z góry określoną, która rozrasta się według jakichś praw natury immanentnej. Niebezpieczeństwo takie jest tym większe, że często sądzi się, jakoby tradycyjny, podstawowy podział gatunków literackich na lirykę i epikę był natury apriorycznej. Wskazuje się na fakty, że podział taki wynika bezpośrednio z dwójakiego możliwego stosunku do rzeczywistości (subiekt: obiekt), że jest ściśle zwią-

zany z językiem (trzecia osoba: pierwsza osoba) itd. Nic więc dziwnego, że rodzi się z kolei pogląd, jakoby owe podstawowe gatunki literackie dzieliły się w kolejnym rozwoju literatury na mniejsze całości w drodze jakiegoś podziału, z którego powstaje rozgałęziony rodowód. Rodzaje literackie istotnie rozwijają się i znikają, lecz nie dzieje się to w drodze metafizycznego podziału, lecz w drodze rozwoju poznania rzeczywistości: nowe poznanie wymaga nowych form wyrazu, stając się w ten sposób przesłanką powstania nowych gatunków literackich. Gatunki literackie są więc elementami powstałymi w drodze rozwoju historycznego.

Jak już wspomniano, przy określaniu gatunku literackiego należy brać również pod uwagę czynnik subiektywny, tj. uświadamianie sobie gatunku jako odrębnej kategorii. Pod tym względem pouczające jest studium starszych literatur. Szczególnie pouczające są teorie literackie średniowiecza, a to dlatego, że nasza dzisiejsza świadomość gatunków literackich opiera się w lwiej mierze na antyku, podczas gdy średniowiecze dążyło do zbliżenia do teorii literatury od innej strony, od antyku niezależnej. Uderza fakt, że znajdowały tu wyraz inne aspekty i inne zasady kwalifikacji, aniżeli to miało miejsce w poezji antycznej.

Przykładem może tu być Beda Venerabilis (zm. 735 r.). Ów uniwersalny autor — profesor w Wearmouth i w Jarrow — interesował się między innymi podręcznikami szkolnymi. Znany jest również jego poemat, zatytułowany *De arte metrical*¹. Obok zagadnień wiersza Beda traktuje tu zwięźle o gatunkach literackich, różniąc *genus activum* (gdzie mówią osoby same), *genus enarrativum* (*imitativum* — gdy mówi sam autor) oraz *genus commune* (*mixtum* — gdy mowa opowiadającego przeplata się z bezpośrednią mową postaci). Według dzisiejszego podziału *genus activum* łączyłby lirykę z dramatem, a epika dzieliłaby się na *genus enarrativum* i *genus commune*. W świadomości Bedy nie istniały więc dzisiejsze kategorie epiki, liryki i dramatu, mimo że obiektywnie rzecz biorąc, istniały wszystkie ich cechy morfologiczne, i dlatego też mówimy dziś o średniowiecznej epice, liryce itp.

Do tej pory zajmowaliśmy się gatunkami podstawowymi. Gdy przejdziemy od nich do całości mniejszego formatu, może się na pierwszy rzut oka wydawać, że przyjęta dziś zasada podziału przy definiowaniu gatunków nie jest jednolita, ponieważ aspekt morfologiczny krzyżuje się z aspektem treściowym: z jednej strony uważa się za gatunek powieść, z drugiej lirykę. Aspekty treściowe wysuwają się na plan pierwszy przede wszystkim przy podziale bardziej szczegółowym: powieść określona była wprawdzie według kryterium morfologicznego, niemniej w dalszym ciągu dzielimy ją tradycyjnie zależnie od tematu, miejsca akcji itp. aspektów (powieść psychologiczna, historyczna, obyczajowa, przygodowa, detektywistyczna itd.). Przy bliższym zbadaniu przekonamy się, że również owe różne formy

¹ Analizę przeprowadził Bronisław Gładysz, *Eléments classiques et post-classiques de l'oeuvre de Bède „De arte metrical”*, „Eos”, R. XXXIV: 1932/1933, s. 319–343.

posiadają swoje cechy morfologiczne. Moment treściowy nie jest zresztą przy klasyfikacji różnych form jedyny.

W liryce rozróżnia się np. jako formę szczególną (a co za tym idzie, gatunek) lirykę formalistyczną. Niejednolitość klasyfikacji bywa jednakowoż pozorna. Wynika ona z tego, że decydują tu zarówno elementy natury treściowej, jak elementy natury morfologicznej (przy czym te pierwsze odgrywają rolę decydującą), w wyniku czego przy klasyfikacji aspekt treściowy i aspekt morfologiczny krzyżują się wzajemnie ze sobą. Wspomniałem już o tym uprzednio, nie zaszkodzi jednak, jeśli wykażę to jeszcze na kilku przykładach.

Najbardziej pouczające są przypadki, w których możemy porównywać odbicie tej samej rzeczywistości w kilku gatunkach literackich. Tę samą rzeczywistość można np. przedstawić w poezji lirycznej lub w opowiadaniu, z tym że każde odbicie ma swoje cechy specyficzne; nie można bowiem bez reszty „przetransponować” wiersza lirycznego na opowiadanie i na odwrót. Ta sama rzeczywistość może być ukazana z różnych stron, a z bogactwa faktów życiowych można wybrać różnego rodzaju elementy, wybór ten zaś wymaga z kolei różnych gatunków literackich. Liryczne przedstawienie miłości poety prowadzi z konieczności do innego wyboru faktów i motywów, aniżeli by to miało miejsce w formie opowiadania. Odmienne odbicie rzeczywistości nie jest więc konsekwencją różnego opracowania formalnego, lecz uwarunkowane jest doбором faktów. Ów wybór faktów jest rzeczą podstawową — od niego zależy w gruncie rzeczy wypowiedzenie słowne.

O ile nie ma na ogół wątpliwości co do tego, że niepodobna bez reszty przetransponować liryki na epikę i na odwrót, o tyle sprawa jest bardziej skomplikowana w ramach epiki w odniesieniu do różnych gatunków epickich oraz w stosunku epiki do dramatu. Wydawać by się mogło, że w danym wypadku o wyborze formy nie decyduje sama treść, ponieważ to samo wydarzenie można zaprezentować w postaci opowiadania, noweli czy dramatu. Na pozór dowodzą tego wszelkiego rodzaju dramatyzacje powieści i opowiadań względnie tzw. skrócone wydania powieści, dzięki którym powieść zmienia się w gruncie rzeczy w opowiadanie. Faktem jest co prawda, iż tym samym wydarzenie nie ulega zmianie, niemniej zmienia się w każdym nowym opracowaniu i przeróbce treść ideowa. I tak np. przez usunięcie z powieści całych rozdziałów (przez „wykreślenia”) punkt ciężkości przesuwa się z przedstawienia środowiska na samą akcję, co stanowi poważną zmianę treści.

Pogląd, że digest może zastąpić powieść, wynika z krótkowzrocznej fetyszyzacji materiału. Materiał mianowicie nie jest równoznaczny z treścią, a zawężanie treści do materiału byłoby spłyceciem problematyki literaturoznawczej. Przekonują o tym w sposób jeszcze bardziej wymowny aniżeli streszczenie powieści i produkcje różnego rodzaju digestów adaptacje teatralne powieści lub opowiadań. Bieg wypadków może być przy tego rodzaju dramatyzacji utrzymany, w wyniku czego treść w szkolnym tego słowa znaczeniu pozostaje niezmienną, lecz mimo to rodzi się nowe dzieło, nowa zupełnie forma wypowiedzenia się; treść ulega zmianie w tym sensie, że w hierarchii elementów, składających się na pierwotny

utwór, wysunęły się na plan pierwszy inne zupełnie pierwiastki. Przy dramatyzacji utworu musiały ulec skreśleniu co najmniej partie opisowe i w ogóle to wszystko, co powiedziane zostało od autora. Tym samym zmienił się jednak sens wypowiedzi adaptowanego autora. Treść, która w wersji pierwotnej zakomunikowana została w postaci owych partii opisowych i słów autora, jest obecnie wyrażona przy pomocy środków innego rodzaju — co już tym samym decyduje o jej zmianie. I tak np. jeśli pokazuje się na scenie wizualnie coś, co autor pierwotnie opisał (a z reguły oprócz tego pokazuje się szereg rzeczy, których nie opisał), ma to poważne konsekwencje dla odbiorcy, a tym samym dla treści nowego utworu w porównaniu z dziełem pierwotnym. Weźmy np. opis wyglądu zewnętrznego postaci lub wnętrza i odtworzenie ich na scenie. Wystarczy jedynie przypomnieć sobie wrażenia przeżywane na widok sfilmowanego opowiadania lub powieści, rozbieżność, jaka zachodzi częstokroć pomiędzy bohaterem i środowiskiem a wyobrażeniem, jakie urobiliśmy sobie na podstawie lektury. Opowiadanie autora pozostawia szerokie pole fantazji czytelnika, a wizualne zobrazowanie postaci i środowiska burzy bez reszty obraz, jaki sobie czytelnik wytworzył.

Przykładów można przytoczyć wiele. Szczególnie wymowny jest tu Szekspir, który w swoich dramatach opracował materiał znany z opowiadań. Lecz również wiadomo, że przy opracowaniu tego materiału nie szło jedynie o „przetransponowanie” treści, lecz że rodziła się tu treść nowa. Ten sam proces można pokazać również z odwrotnej strony: w środowisku czeskim na początku okresu „budzielińskiego” (w latach osiemdziesiątych XVIII w.) dwie sztuki Szekspira zostały „przetransponowane” na opowiadania². Lecz i w tym również wypadku nie szło o przetransponowanie, lecz o bezwiedne powstanie treści nowej. Opracowanie sztuki teatralnej w formie opowiadania pozostaje mianowicie bądź na poziomie scenariusza filmowego, a w takim razie nie można mówić o utworze literackim w formie opowiadania (tego rodzaju opracowanie posiada własne swoje funkcje komunikatu o filmie lub o sztuce teatralnej), albo też idzie rzeczywiście o nowe opracowanie materiału ze wszystkimi cechami nowego rodzaju literackiego. Tego rodzaju podwójne opracowanie tego samego materiału możemy dobrze obserwować np. na Brechtowskiej *Powieści za trzy grosze* i *Operze żebraczej*. Idzie tu o różny stosunek do materiału, a ów różny stosunek przejawia się w nowym gatunku literackim.

Zależność pierwiastków formalnych i treściowych przy powstaniu świadomości gatunku literackiego jest oczywista. Powstaje však pytanie, czy momentem determinującym przy wyborze gatunku literackiego jest stosunek do materiału (a więc aspekt treściowy), czy też na odwrót, stosunek do materiału nie jest konieczną konsekwencją gatunku literackiego. Innymi słowy: idzie o to, czy stosunek do materia-

² *Kupiec z Wenecji* czyli *Miłość i przyjaźń* (*Kupec z Wenedyku nebo Lásky a přátelstvo*), Jindřichův Hradec 1782; *Makbet, wódz wojska szkockiego* (*Makbet, vůdce skotského vojska*), Jindřichův Hradec 1782; Nowe wydanie Praga 1954, oprac. przez Vladimíra Müllera, wyszło pt. *Dwa opowiadania rokokowe wg Szekspira* (*Dvě rokokové povídky ze Shakespeara*).

lu nie jest wywołany potrzebami gatunku literackiego, tj. czy gatunek literacki sam nie wytwarza do pewnego stopnia treści. Należy tu rozróżnić genetyczny i synchroniczny punkt widzenia. Z genetycznego punktu widzenia nowy gatunek literacki powstaje dlatego, że został „wytworzony” przez nową treść. Nie idzie więc o samostny ruch formy. Z chwilą jednak, gdy gatunek zostanie stworzony, może być on sam momentem determinującym dla stosunku do materiału. Gatunek literacki bywa wówczas z kolei podstawowym elementem determinującym zwłaszcza u autorów piszących na zamówienie. I tak np. w okresie gdy popularnością cieszy się nowela, pisarz otrzymuje często zadanie „przerobienia” na nowelę dramatu lub powieści. Nie musi tu iść wyłącznie o rzemieślnika literackiego, częstokroć bywa to normalne posunięcie redaktora wydawnictwa. W tym wypadku istotnie specyfika treściowa, jaką różni się nowy utwór od utworu pierwotnego, będzie wynikiem formy. Nie jest jednak potrzebne rozwijanie tego zagadnienia, gdyż wydaje się ono scholastyczne. Istota problemu leży w tym, że istnieje współzależność pomiędzy gatunkiem literackim a treścią i że świadomość odrębności gatunku literackiego leży zarówno w aspekcie treściowym, jak aspekcie formy.

Kiedy porównamy opracowanie tego samego materiału w epice i dramacie, poruszamy się na krawędzi podstawowych rodzajów literackich. Niemniej jest rzeczą pouczającą porównywanie poszczególnych gatunków literackich w granicach epiki lub dramatu. W dramacie podział gatunków literackich opiera się tradycyjnie na naturze konfliktu i stosunku do osób (tragedia: komedia); w tym wypadku stosunek do treści jest oczywisty i byłoby rzeczą absurdalną sądzić, że można przerobić np. komedię na tragedię bez równoczesnej zmiany treści i formy wypowiedzi artysty. Jak jednak przedstawia się sprawa w granicach epiki? Wystarczy przypomnieć jedynie to, co przytoczyłem poprzednio na temat wyciągów z powieści. Możemy jednak zrobić inny jeszcze eksperyment myślowy: czy można rozłożyć powieść na kilka samodzielnych opowiadań lub nowel przez „usamodzielnienie” jej poszczególnych rozdziałów lub, na odwrót, czy można połączyć mechanicznie kilka nowel z osobą tego samego bohatera (np. z Sherlockiem Holmesem) w powieść? Oczywiście jest to możliwe, lecz jedynie z technicznego, a nigdy treściowego punktu widzenia. Przez rozłożenie powieści na kilka nowel powstałby zbiorek dający w sumie mniej niż pierwotna całość, ponieważ ztraciłby się ścisły związek, a wraz z nim również wzajemne uwarunkowanie poszczególnych części. Podobnie też przy mechanicznym połączeniu kilku nowel nie powstanie prawdziwa powieść³.

Można by coś podobnego twierdzić jedynie z punktu widzenia konturów akcji (np. połączenie szeregu nowel przygodowych z osobą bohatera); o tym jednak, że powieść jest powieścią, nie decyduje sama tylko akcja. Suma nowel jest czymś mniej niż powieścią. Pomiędzy poszczególnymi nowelami z osobą tych samych bo-

³ Nie rozwiązujemy tym twierdzeniem zagadnienia genezy powieści nowoczesnej; idzie tu o dzisiejszą świadomość gatunku literackiego.

haterów musielibyśmy przynajmniej włożyć jakieś partie łączące, lecz wtedy powstałby nowy zupełnie układ. Powieść jako specyficzna całość jest czymś więcej aniżeli mechaniczną sumą akcji poszczególnych rozdziałów. W obu wypadkach zmiana gatunku literackiego pociągałaby więc za sobą konsekwencje treściowe.

Zachodzi jednak inne jeszcze pytanie: czy można zagałęć powieść w nowelę? Również ta operacja nie jest możliwa bez zmiany treści. Można co prawda opracować ten sam materiał raz w postaci powieści, a drugi raz w postaci noweli, lecz w obu wypadkach będziemy mieli do czynienia z nową formą wypowiedzenia się: dzieło będzie inaczej ukierunkowane z punktu widzenia swej treści. Nowela nie może i nie chce obrazować postaci bohatera w jej rozwoju, ani też podawać przekroju społeczeństwa, a co za tym idzie, przy przeróbce powieści na nowelę chodziłoby o wypreparowanie „czystej” akcji. Dlatego niepodobna zagałęć powieści w nowelę, gdyż powstałoby wówczas „skrócone wydanie”, digest. A to samo musiałoby mieć miejsce *mutatis mutandis* przy odwrotnym procesie, tj. przy „rozbudowaniu” noweli w powieść.

Zwróciliśmy już uwagę na doniosłość momentu subiektywnego przy wytwarzaniu świadomości odrębności gatunku literackiego. Do tego jeszcze trzeba dodać, że często może nas sprowadzić na bezdroża określenie gatunku literackiego przez autora lub „wydawcę”. Samo oznaczenie gatunku literackiego określonego utworu przez współczesnych nie musi być jeszcze decydujące dla stwierdzenia, czy szło rzeczywiście o świadomość gatunku literackiego. I tak np. w swoim czasie, kiedy cieszyła się szczególną popularnością powieść, zarówno wydawcy, jak autorzy oznaczali często ze względów czysto komercyjnych jako powieść każdą prozę, nawet gdy chodziło o bezsporną nowelę lub opowiadanie. Oprócz tego świadomość gatunku literackiego ulega z biegiem czasu zmianie. Średniowieczne eposy rycerskie nazywały się we współczesnej terminologii francuskiej powieściami, mimo że dziś z trudem użylibyśmy tego terminu na ich określenie. W literaturze starożytnej nazywano znów jakkolwiek utwór prozą — kroniką, mimo że dziś mówilibyśmy z reguły o opowiadaniach; nie robiono różnicy pomiędzy komedią a tragedią (używając na przemian obu terminów) itd. Co uważano w danym okresie za gatunek literacki, możemy określić najlepiej w ten sposób, że zbadamy wszystkie dzieła oznaczone przez autorów współczesnych, teoretyków i czytelników tą samą wspólną nazwą, a następnie zbadamy, co miały wspólnego, tj. przeanalizujemy ich morfologię i tematykę.

W rozwoju historycznym zmienia się jednak również sam charakter podstawowych gatunków literackich. I tak np. punkt ciężkości dramatu średniowiecznego leżał w dialogu, a nie w dramatycznej konstrukcji tekstu i w naturze konfliktu. (Często mówi się o jego „niedramatycznym” lub „epickim” charakterze.) Gdybyśmy nie brali owego rozwoju pod uwagę, mogłoby to powodować poważne komplikacje przy usiłowaniu dokonania abstrakcyjnego podsumowania cech charakterystycznych utworów powstałych w różnych okresach. W naszym wypadku rodzi się np. pytanie, czy mamy upatrywać istotę dramatu w dialogu, w widowisku,

czy w naturze konfliktu. Wydaje się, że wchodzą tu w grę wszystkie wspomniane pierwiastki. Branie pod uwagę tylko jednego z nich byłoby zawodne. Gdybyśmy np. brali pod uwagę jedynie widowisko (dramat jako widowisko), w takim razie musielibyśmy włączyć do dziedziny dramatu również pantomimę i balet — a więc dzieła natury nieliterackiej. Gdybyśmy się opierali jedynie na charakterze konfliktu, musielibyśmy z kolei odrzucić cały dramat średniowieczny. Z drugiej jednak strony również dzisiaj wystawiane bywają na scenach utwory w formie dialogu pozbawione prawdziwego „dramatycznego” konfliktu, nie mówiąc o tym, że istnieje jako specyficzny gatunek teatralny rewia, pomyślana przede wszystkim jako widowisko.

Sprzeczności, które przedstawiono, dają się jednak przezwyciężyć przy założeniu, iż określony typ konfliktu da się najlepiej zobrazować za pośrednictwem formy dramatycznej (scenicznej) i, co za tym idzie, wiąże się z nią bezpośrednio w świadomości pisarzy i publiczności. Nie wynika z tego jednakowoż, żeby ten sam konflikt nie mógł zostać odtworzony również inaczej (np. w formie epickiej), z drugiej zaś strony, że w formie scenicznej nie mogłyby zostać opracowane i zobrazowane również konflikty „niedramatycznej” natury. Znamy przecież analogiczne wypadki również skądinąd, np. powieści liryczne, poezje prozą itd. Krótko mówiąc, wybór gatunku literackiego nie jest czymś „obowiązkowym”, lecz odpowiedni gatunek literacki używa najdogodniejszych warunków dla zobrazowania pewnej treści. Przez gatunek literacki rozumieć więc należy tego rodzaju organizację materiału, która odczuwana jest jako najodpowiedniejsza dla danej treści.

Gatunek literacki jest kategorią powstałą drogą historyczną przez uogólnienie określonych wspólnych charakterystycznych cech utworów literackich. Powstaje on zatem z praktyki pisarskiej. Jest to pewnego rodzaju, *sit venia verbo*, konwencja, którą poprzedzać musi praktyka twórcza. Na odwrót, nie może być mowy, by gatunek literacki determinowany był z góry jako kategoria abstrakcyjna. Tego, że w rozwoju historycznym zmienia się i rozwija treść, nie trzeba podkreślać, należy jednak stale z naciskiem powtarzać, iż w związku z tym zmieniają się również gatunki literackie, że rodzą się nowe i obumierają stare.

Jak przedstawia się sprawa ze stanowiska synchronicznego? Nie ulega wątpliwości, że w określonym okresie istnieją obok siebie różne gatunki literackie. Świadomość gatunku literackiego jest przy tym uwarunkowana świadomością wspólnej struktury; gdy tylko pewne typy uległy stabilizacji, posiadają one względną autonomię. Lecz struktura ta nie jest czymś abstrakcyjnym, istniejącym bez względu na przestrzeń i czas, ani też jedynym czynnikiem determinującym. Jest ona nierozdzielna od określonego stosunku do rzeczywistości i do materiału. Innymi słowy: stosunek do rzeczywistości i do materiału jest właśnie częścią składową tej struktury.

Należy jeszcze dodać, że aspekt treściowy był charakterystyczny dla świadomości gatunku literackiego również w średniowieczu, na które już raz tu się powoływano. Najlepiej widać to na przykładzie literatury starofrancuskiej, w której

rozwinęła się jako odrębny gatunek z jednej strony epika bohatera (chansons de geste), a z drugiej strony epika dworska (tzw. powieści rycerskie).

Z genetycznego punktu widzenia epika bohatera była starsza, ale po powstaniu epiki dworskiej obie te gałęzie rozwijały się obok siebie. Przez pewien okres były więc zjawiskiem synchronicznym. Wewnątrz obu tych gałęzi wytwarzały się z kolei cykle, które z dzisiejszego punktu widzenia moglibyśmy uważać za gatunki literackie. Trafnie charakteryzuje to w cytowanych często wierszach poeta Bertrand de Bar-sur-Aube (około 1200 r.):

N'ot que trois gestes en France la garnie:
Du roi de France est la plus seignorie
Et l'autre après, bien est droiz que gel die,
Est de Doon à la barne florie...
La trierce geste, qui molt fait à proisier,
Fu de Garin de Monglane le fier.

Jeśli porównamy utwory wspomnianych trzech cykli, nie ujdzie naszej uwagi, że cykle te, które w świadomości współczesnej były wyodrębnione pod względem treści, wytworzyły specyficzne środki formalne, że w nich ukształtowały się charakterystyczne cechy morfologiczne. Nie szło zresztą o proces znany tylko z literatury francuskiej; w gruncie rzeczy odnosi się to samo do współczesnej literatury angielskiej i niemieckiej. Niektóre charakterystyczne elementy kompozycyjne uwarunkowane były również okolicznościami czysto technicznymi, np. kompozycja dwuczęściowa (bohater bezpośrednio przed osiągnięciem celu doznaje niepowodzenia i musi rozpocząć nowe przygody; prawdopodobnie zawodowy gawędziarz opowiadał z reguły przygodę przez dwa wieczory), ale utrzymały się one następnie siłą tradycji, nawet gdy wspomniane okoliczności uległy zmianie.

Reasumując, gatunek literacki jest kategorią powstałą historycznie. Świadomość literacka tworzy się na podstawie praktyki pisarskiej, wytwarzającej procesy morfologiczne najdogodniejsze dla określonej treści. Z tego pojęcia gatunku literackiego będziemy wychodzić w następnych rozważaniach, w trakcie których spróbujemy pokazać niektóre jego problemy na konkretnym materiale ze współczesnej prozy czeskiej.

PROZA CZESKA O TEMATYCE BUDOWNICTWA SOCJALISTYCZNEGO

Tematyka budownictwa socjalistycznego, czy to ze środowiska robotniczego, czy chłopskiego, nabrała w literaturze czeskiej w ciągu ostatnich lat piętnastu wielkiego znaczenia. Aktualna stała się ona natychmiast po wyzwoleniu, w 1945 r., w szczególności zaś po lutym 1948 r., kiedy to naród czeski wkroczył na drogę do socjalizmu. Chodziło o tematykę odzwierciedlającą twórczy wysiłek i usiłującą mu pomóc. Tematyka budownictwa socjalistycznego stała się przedmiotem zarówno prozy, jak poezji i dramatu. Krytyka zdawała sobie sprawę z doniosłości tej tematyki i pilnie śledziła twórczość o tematyce budownictwa socjalistycznego.

Szczególnie ważną pozycję miała przy opracowywaniu tematyki budownictwa socjalistycznego — proza. Skoncentrowało się na niej najwięcej wysiłków i zainteresowania teoretycznego — już z tego chociażby powodu, że właśnie beletrystyka posiada właściwości szerokiego rozpowszechnienia, a tym samym najsilniej ze wszystkich gatunków literackich oddziaływać może na masy czytelników. Powstała pokaźna ilość utworów o tematyce budownictwa socjalistycznego, które usiłowały ogarnąć całą tematykę, od fabryki poprzez kopalnie i budowy zapór wodnych aż do wysiłków nad współdzielczaniem wsi. Mimo to jednak zaczynały krystalizować się wyraźne cechy morfologiczne, po których widać zmierzanie do powstania specyficznego gatunku literackiego, wyłącznie w powieściach o tematyce produkcyjnej, nie zaś o tematyce wiejskiej. Niepodobna oczywiście oddzielić wyraźnie obu postaci tego tematu, gdyż przeplatają się one często wzajemnie (zwłaszcza tam, gdzie autorzy zajmują się budownictwem na wsi, jak np. zapory), niemniej każdy utwór posiada swój punkt ciężkości tkwiący bądź w dziedzinie budownictwa przemysłowego (z postaciami robotników i inżynierów), bądź w dziedzinie współdzielczania wsi (a drugie środowisko przesuwają się tym samym na drugi plan). Na pierwszy rzut oka widać tu, że proza o środowisku przemysłowym, do którego zalicza się również budownictwo, krystalizuje się inaczej niż proza o tematyce wiejskiej. Uderzające np. jest już to, że proza o tematyce produkcyjnej grawituje wyraźnie w kierunku powieści, podczas gdy w prozie o tematyce wiejskiej spotykamy daleko więcej utworów w formie opowiadań.

O ile idzie o tematykę budownictwa socjalistycznego ze środowiska przemysłowego, świadomość gatunku literackiego krystalizowała się w próbach powieściowych od samego początku. Była ona tak silna, że w okresie rozkwitu powieści o tematyce budownictwa socjalistycznego⁴ względnie powieści produkcyjnej jako osobnego gatunku — rodziła się najwidoczniej jasna świadomość odrębnej formy. Wspomniany typ osiągnął punkt kulminacyjny swego rozwoju w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, po czym zaczął zanikać i praktycznie zniknął. Najdłużej pozostał mu wierny K. F. Sedláček. Jego trylogia pt. *Fabryka w cieniu* (*Závod ve stínu*, 1954—1960) jak gdyby skondensowała w sobie wszystkie cechy tej prozy, i dlatego też na trylogii tej wykażemy problemy powieści o tematyce budownictwa socjalistycznego. Dalsze rozważania opierać się będą na tym właś-

4 Głównie utwory w porządku chronologicznym: A. Bernášková, *Otwarta droga* (*Cesta otevřená*, 1950, budowa zniszczonej w czasie wojny fabryki benzyny syntetycznej w okręgu pogranicznym); K. F. Sedláček, *Luizjana się budzi* (*Luisiana se probouzí*, 1952, kopalnia węgla brunatnego w okręgu pogranicznym); J. Otčenášek, *Wyciągniętym krokiem* (*Plným krokem*, 1952, fabryka szamotówek); T. Svatopluk, *Bez szefa* (*Bez šéfa*, 1953, dawne fabryki obuwia Baty); K. F. Sedláček, *Fabryka w cieniu, I — Wiosna karpelańska* (*Závod ve stínu, I — Karpelanské jaro*, 1954, budowa zapory wodnej); Z. Pluhař, *Błękitna dolina* (*Modré údolí*, 1954, budowa zapory); I. Kříž, *Dziewicze pole* (*Dívčí pole*, 1955, budowa zakładu przemysłowego na nizinie wschodniosłowackiej); J. S. Kupka, *Burzliwe dni* (*Rušné dny*, 1955, budowa zapory); K. F. Sedláček, *Wyzbyjcie się nadziei* (*Zanechte naděje*, 1956, ciąg dalszy *Wiosny karpelańskiej*); K. F. Sedláček, *Głodowy kamień* (*Hladový kámen*, 1960, ciąg dalszy poprzedniej powieści, a zarazem dokończenie trylogii).

nie utworze (o ile nie zaznaczymy wyraźnie potrzeby innego przykładu), ponieważ jest on w pewien sposób reprezentatywny.

Powieści o tematyce budownictwa socjalistycznego poświęcona była od samego początku również uwaga krytyki. Kiedy pojawiły się pierwsze utwory o tematyce z zakresu budownictwa socjalistycznego i problematyce produkcyjnej, krytyka przyjęła je niemal bez zastrzeżeń, a zainteresowanie krytyków towarzyszyło im również później. Krytyka używała wspomnianemu typowi powieści wszelkiego poparcia. Wpływ krytyki przy powstaniu i rozwoju wspomnianego typu powieści był bardzo silny⁵. Zainteresowanie teoretyczne wspierał prawdopodobnie również fakt, że nie było rodzimej tradycji tego typu. Nowy gatunek powieściowy rodził się w gruncie rzeczy na polu do tej pory nie zoranym, oparciem dlań mogła być jedynie twórczość radziecka, lecz ta była na początku lat pięćdziesiątych w środowisku czeskim mało znana, wobec czego zainteresowanie krytyki i jej poparcie były niezwykle pożądane. Po pewnym okresie popularności, kiedy to krytyka wszechstronnie popierała wspomniany typ powieści, nastąpił w drugiej połowie lat pięćdziesiątych odwrót. Niektóre tendencje w krytyce poczęły wykazywać brak zaufania do tego typu powieści i, na odwrót, poczęły popierać tematykę osobistą (spojrzenie w głąb), „pohled dovnitř”, oraz rozwój małych form. Nie ulega wątpliwości, że trzeba było bardziej zwracać uwagę na problemy wewnętrzne bohatera i jego życie osobiste. I oto jesteśmy świadkami odrotu literatury od utworów wielkiej formy o tematyce produkcyjnej, jako że problematyka psychologiczna dogodniej dawała się rozwiązywać na niewielkiej przestrzeni i w formie wycinków studiów analitycznych aniżeli w wielkich freskach powieściowych. W ślad za tym zanikała jednak właściwa tematyka produkcyjna i w miejsce określonego ściśle klasowo bohatera wchodził z wolna bohater oderwany od zależności społecznych. W ten sposób tematyka budownictwa socjalistycznego, w której pomimo wszystkich niepowodzeń wysoko cenić należy dążenie do wielkich tematów dzisiejszej epoki, zniknęła w praktyce z literatury powieściowej.

Brak zaplecza literackiego, o którym wspomniałem, był zarówno momentem korzystnym, jak i niekorzystnym dla rodzącego się typu powieściowego o tematyce socjalistycznej. Fakt, że chodziło o zobrazowanie nowej jakościowo rzeczywistości, decydował o atrakcyjności powieści o tematyce socjalistycznej dla czytelników i dla pisarzy, z drugiej jednak strony brak było odpowiedniego doświadczenia i pisarzy często spotykało niepowodzenie. Widać to dobrze na Sedláčku: kiedy pisał swoją pierwszą powieść na temat kopalni węgla brunatnego (*Luizjana się budzi, Luisiana se probouží*, 1952 r.), nie dążył jeszcze do wielkiej kompozycji. Ograniczył się do wydarzenia jednego tygodnia, gdzie mógł oprzeć się przy swoim wycinkowym w zasadzie i częstokroć reportażowym spojrzeniu na starszej tradycji. W swej obszernej trylogii natrafił wszakże na trudności niełatwe do pokona-

⁵ Por. J. Hrabák, *Několik poznámek o románové próze s budovatelskou tematikou*, (w:) *Šest studií o nové české literatuře*, Brno 1961, s. 167–199.

nia. Ułatwiał sobie pracę w znacznej mierze tym, że korzystał z wypróbowanych środków artystycznych prozy przygodowej i detektywistycznej. Pomogło mu to jednak tylko częściowo. Niemniej pomogło mu na pewno na tyle, że dał swemu opowiadaniu mocny kształt, przy którego pomocy wzniósł się ponad notatki kronikarza.

Dla autorów powieści produkcyjnych w okresie szczytowego powodzenia literatury tego typu w ogóle charakterystyczny był fakt, że nie osiągnęli wielkich sukcesów artystycznych. Niepowodzeń ich nie należy jednak tłumaczyć sobie płytko, jako wyłącznie konsekwencję małych doświadczeń literackich względnie słabej znajomości techniki pisarskiej. Główne przyczyny były natury ideologicznej. Źródłem niepowodzeń był w pierwszym rzędzie fakt, że pisarze nie potrafili orientować się należycie w skomplikowanej problematyce, nie potrafili wybrać i uszeregować właściwie pod względem hierarchicznym doniosłych faktów. Słusznie zresztą wskazywała na to krytyka współczesna.

Dlatego właśnie pisarze (głównie Sedláček) szukali wyjścia w potęgowaniu elementów akcji, nie szczędząc wypróbowanych już efektów, co prowadziło ich do eksploatacji środków artystycznych wypróbowanych w prozie przygodowej. Przy kreśleniu postaci autorzy ograniczali się przy tym przeważnie do ukazania cech zewnętrznych; koncentracja na pasjonującej akcji spychała na plan dalszy starania o obraz artystyczny. Zastępowała go nieociosana rzeczywistość, powieść zmieniała się miejscami w reportaż. Pomimo tych braków widać było oznaki powstawania specyficznego typu powieści, zróżnicowanego pod względem treści i morfologii. Krok za krokiem możemy śledzić, jak powieść oddzielała się z wolna od reportażu i od kroniki, która jedynie gromadzi i rejestruje fakty, ale ich nie ocenia i nie szereguje, i w której autor prowadzi czytelnika do celu ścieżką prostą, bez zakrętów — lecz również bez niespodzianek i atrakcyjności. Braki artystyczne powieści socjalistycznej były w zasadzie chorobami dziecięcymi.

Zainteresowanie prozą odzwierciedlającą przeobrażenie wsi⁶ było nie mniejsze aniżeli zainteresowanie powieścią o tematyce budownictwa socjalistycznego. Typem, który ucieleśnia wprost zalety i braki tej prozy i jest jak gdyby analogią do trylogii Sedláčka, jest trylogia P. Bojara pt. *Sloneczny szeroki świat* (*Slunečný širý svět*, 1952—1961; ostatni tom pisany wspólnie z O. Bojarową). Analogia nie polega jedynie na tym, że również tutaj chodzi o trylogię, lecz na podobieństwie okresu, w którym ukazywało się dzieło. Obie trylogie, Sedláčka i Bojara, reprezentują w pewnym stopniu również rozwój tego typu powieści i jego ogólne tendencje rozwojowe, gdyż obie ukazywały się w stosunkowo długim okresie czasu i musia-

⁶ Główne powieści: B. Říha, *Zemla na ošciež* (*Země dokořán*, 1950); J. Rybák, *Przeobrażenie* (*Přerod*, 1951); J. V. Pleva, *Jedyna droga* (*Jediná cesta*, 1954); P. Bojar, *Sloneczny szeroki świat*, I — *Wiosenne wody* (*Slunečný širý svět*, I — *Jarní vody*, 1952); P. Bojar, *Gorące dni* (*Horké dny*, 1953, ciąg dalszy poprzedniej powieści); B. Říha, *Wieśniak*, I—II (*Venkován*, I—II, 1956—1958); I. Kříž, *Wielka samotność* (*Velká samota*, 1960); O. i P. Bojarowie, *Urodzaj* (*Úroda*, 1961, ciąg dalszy powieści *Gorące dni* i dokończenie trylogii).

ły przy tym w jakiś sposób brać pod uwagę ogólną sytuację literatury w miarę jej rozwoju (fakt ten szczególnie widoczny jest w ostatnim tomie trylogii Bojara, w którym postaci zmieniły się do tego stopnia, że z trudem je poznajemy). Dla tego też dalsze wywody na temat powieści wiejskiej opierać się będą głównie na wspomnianej trylogii.

Praca Bojara dowodzi w pierwszym rzędzie tego, że krystalizację gatunku literackiego obserwować można na przykładzie obszernych powieści przedstawiających przeobrażenie wsi w daleko mniejszej mierze, aniżeli miało to miejsce w powieściach o środowisku robotniczym. O ile w powieściach produkcyjnych przejawiały się elementy dowodzące przekształcania się kroniki w powieść i rozwijały się w nich pewne wspólne cechy morfologiczne, powieść wiejska pozostawała w zasadzie ciągle kroniką. A przecież warunki i przesłanki nie były tu uboższe aniżeli przy powieściach produkcyjnych. Również tutaj chodziło o odzwierciedlenie epoki, w której przed ludem czeskim powstawały wielkie twórcze zadania, a wyzwolenie sił twórczych pociągnęło za sobą niespotykane sukcesy, lecz również okresowe niepowodzenia i przejściowe trudności. Przekształcenie bazy przemysłowej przebiegało równoległe do przekształcenia starej wsi, a na wsi podobnie jak w zakładach pracy i w kopalniach czy na placach budowy rozgrywała się ta sama walka z oporem warunków zewnętrznych i z oporem ludzi. W powieściach obu typów chodziło więc o zobrazowanie tego, jak człowiek zmienia świat swoją pracą, i równocześnie, jak praca zmienia człowieka; innymi słowy — chodziło o zobrazowanie tego, jak ludzie kształtowali w sobie nowy stosunek do życia. A to jest na pewno wielki temat.

Nie chcemy przez to, rzecz jasna, powiedzieć, że tematyka wiejska powinna wykształcić sobie tę samą morfologię, do jakiej zmierzała powieść produkcyjna. Problem przeobrażenia mentalności człowieka wsi jest pod wieloma względami odmienny od przeobrażenia umysłowości robotnika czy inżyniera, a fakt ten przy zobrazowaniu artystycznym przejawiać się musi również w morfologii. Chodziło tu jedynie o wskazanie faktu, że tematyka wiejska była równie doniosła, jak tematyka produkcyjna, i użyczała tych samych możliwości w zakresie rozwiązywania bardziej ogólnych problemów (przemiany człowieka przez pracę, reedukację człowieka pod względem nowego stosunku do pracy i do własności socjalistycznej środków produkcji). Dlatego musimy sobie zadać pytanie, z jakich przyczyn nie dążono tu do stworzenia odrębnego gatunku literackiego, a pisarze nie posunęli się poza kronikę.

Chcąc wyrobić w sobie jaśniejsze wyobrażenie o przesłankach świadomości gatunku literackiego, zmuszeni jesteśmy zrobić małą dygresję na temat morfologii gatunku literackiego.

Specyfika morfologiczna poszczególnych gatunków literackich przedstawia się jako pewien schemat. Czy wolno upatrywać w tym drogę do schematyzmu? Bynajmniej! Istnienie schematu nie jest jeszcze przyczyną powstania schematyzmu i epigonizmu; schemat w utworze artystycznym odgrywa mniej więcej taką samą funkcję, jak reguły gry w grze w karty. I tak np. tragedia klasyczna wykształciła

sobie skomplikowany zbiór obowiązujących reguł, które są dla niej charakterystyczne. Schematem takim jest już jej pięcioczęściowa kompozycja (ekspozycja, kolizja, kryzys, perypetia, katastrofa). Podobnie znamy tradycyjny schemat epiki (ekspozycja, zawiązanie akcji, rozwiązanie). Z istnienia schematów nie wynika jednak bynajmniej, by tragedia względnie epika musiały być schematyczne. Dla wyodrębnienia się gatunku literackiego konieczne jest mianowicie, by pewien schemat się rozwinął i utrwalił się w świadomości odbiorcy.

Dlatego też przy powstaniu nowych gatunków literackich schematy podstawowe ulegają dalszemu pogłębieniu, wyzbywają się cech abstrakcyjnych i pojawiają się w nim dalsze elementy (porównajmy, w przeciwieństwie do tragedii „w ogóle”, tragedię losu). Przy tym coraz bardziej wysuwają się na plan pierwszy pewne sytuacje i motywy wyjściowe, niezbędne dla poszczególnych gatunków literackich. Obok sytuacji wyjściowych (otwierających) ustalone są również sytuacje zamykające. Inne są np. wspomniane sytuacje w tragedii, a inne w komedii, inne w komedii charakterów, a inne w komedii sytuacyjnej.

Wykażemy to szczegółowo na przykładzie powieści lub noweli detektywistycznej. Wybieramy ten gatunek literacki dlatego, że na swój sposób wywierał wpływ na powieść o tematyce budownictwa socjalistycznego. W dzisiejszej powieści (noweli) detektywistycznej sytuacją wyjściową (stwierdzającą) jest z reguły morderstwo, a sytuacją końcową (zamykającą) zdemaskowanie sprawcy. Sytuacje te muszą rzecz jasna być traktowane przez czytelników jako coś stałego, muszą być natury imperatywnej; w innym wypadku nie można by gatunku literackiego w całość pełni przeżyć. I tak np. owego niezbędnego morderstwa w powieści kryminalnej użyła Agata Christie w *Ostatnim weekendzie*. Napięcie w pierwszej części podyktowane jest tym, że oczekujemy morderstwa. Wiemy, że musi do niego dojść, i dlatego nie zastanawiamy się, czy ktoś zostanie, czy nie zostanie zabity, lecz zgadujemy, która z działających osób zostanie zabita. Napięcie to jest charakterystyczne dla utworu detektywistycznego. Gdyby nie istniała świadomość gatunku literackiego, do którego w danym wypadku należy sytuacja wyjściowa, pierwsza część powieści wydawałaby się zbyt długą (i dlatego zbędną i nudną) ekspozycją.

Mogłoby się wydawać, że tego rodzaju skrepowanie gatunku literackiego ogranicza jego możliwości. Nie należy wątpić, że powstaje tu jakieś ograniczenie, ale bez niego przestalibyśmy odczuwać przynależność utworu do pewnego gatunku literackiego. Obok sytuacji charakterystyczne dla gatunków literackich są również niektóre ustalone postacie. Epos bohaterski ma swego Tersytesa, Holmes ma swego Watsona. W tego rodzaju wypadkach nie chodzi nawet tak dalece o typ, jak raczej o nosiciela określonej koncepcji (np. Watson podaje fałszywe rozwiązania, nasuwające się normalnemu czytelnikowi, dlatego tylko by Holmes mógł je sprostować). Właśnie ta funkcja konstruktywna czyni z tego rodzaju postaci niezbędną część składową gatunku literackiego. Że w gruncie rzeczy chodzi jedynie o funkcję kompozycyjną, dowodzi tego charakter takiej postaci: postać ta bywa często bezbarwna i monotonna, jak np. znowu nasz Watson.

O tym, że ustalone sytuacje i postacie nie muszą prowadzić do stagnacji gatunku literackiego, lecz na odwrót, pomagają w utrwaleniu i otwierają przed nim specyficzne możliwości, przekonamy się najlepiej wówczas, gdy zważymy, że powstają setki i tysiące powieści detektywistycznych, w których sytuacje są szczególnie stereotypowe, a niepodobna przy tym powiedzieć, ażeby wszystkie powieści detektywistyczne były złe i żeby powtarzało się w nich tylko bezdusznie w różnych prymitywnych wariantach jedno i to samo. Nie ulega wątpliwości, że proza detektywistyczna jest do pewnego stopnia wypełniona figurkami szachowymi, przy których pomocy pisarz prowadzi grę. Aby jednak gra ta znalazła uznanie w oczach czytelnika, musi on znać jej reguły — do których należą przede wszystkim ustalone figurki i podstawowe ruchy szachowe, które można stosować. By zaś utwór literacki naprawdę czytelnika zainteresował, autor musi być zdolny również i w te szachowe figurki tchnąć życie.

Każde dzieło artystyczne jest odbiciem życia. Jest to prawda tak powszechnie znana, że powtarzanie jej brzmi banalnie. Ale mimo to często o niej zapominamy. Z drugiej strony zapominamy również o tym, iż samo istnienie ustalonych figur nie musi nadwerdzać prawdziwości dzieła. Rzecz naturalnie w tym, by autor potrafił stworzyć z nich żywe typy. Nie jest to równoznaczne z eliminowaniem powieści historycznych. Chodzi o to, że czytelnik musi rozumieć postacie powieści, że postacie te muszą mu być wzorem w jego własnej praktyce życiowej, w przeciwnym bowiem wypadku będą mu obce. Dlatego też pewne postacie obumierają wraz z gatunkiem literackim, z chwilą gdy przestały mieć coś czytelnikom do powiedzenia. Również na przykładzie rozwoju postaci można śledzić rozwój gatunku literackiego, jego narodziny, rozkwit i obumieranie.

Po tej dygresji powracamy do współczesnej prozy czeskiej o tematyce budownictwa socjalistycznego.

Również czeska powieść tego gatunku stworzyła sobie typowe sytuacje i postacie. Szczególnie charakterystyczna jest postać dywersanta (lub postać niezbędnie uroczej dywersantki). Rozwinął je zwłaszcza Sedláček. Rzadko jednak dywersant urasta na rzeczywiście żywą postać. Z reguły dzieje się tak dlatego, że funkcja tej postaci jest czysto formalna. Jest to — mówiąc obrazowo — niezbędna figurka do gry, figurka tak niezbędna, że może być zastąpiona bezbarwnym pionkiem. W prozie o tematyce wiejskiej postać tego rodzaju nie jest konieczna. Dywersant potrzebny jest w pasjonującej powieści, ale nie w kronice.

Przyczyny tego, że tematy ze środowiska robotniczego zmierzają do pewnego wyodrębnienia formy wyrazu, natomiast tematyka wiejska jest pod względem morfologicznym kroniką, mają bez wątpienia częściowo związek z tradycją. Powieść o tematyce produkcyjnej nie posiadała rodowodu tradycji rodzimej, niemniej szybko ustalił się w niej schemat kompozycyjny: zadanie produkcyjne — trudności, zwłaszcza dywersja — zdemaskowanie dywersji — zakończenie zadania. Czy jest to schemat odpowiadający rzeczywistości? Tak, chodzi o jeden z zasadniczych problemów, z którymi spotyka się budownictwo nowej bazy przemysłowej. Na pełno-

krwistą powieść jest to jednak temat zbyt ubogi i dlatego autorzy — zwłaszcza Sedláček — szukali oparcia w doświadczeniach powieści przygodowej, szczególnie tzw. „powieści z tajemnicą” („román s tajemství”), której odgałęzieniem jest powieść detektywistyczna. Dzięki temu udaje się Sedláčkowi utrzymać czytelnika w napięciu. Powieść (względnie jej część) rozpoczyna się sytuacją, której doniosłość ujawnia się dopiero w dalszym przebiegu akcji.

Na chwałę Sedláčka należy oczywiście powiedzieć, że nie zmierzał on chyba w kierunku taniej literatury sensacyjnej, lecz istotnie pragnął podjąć wielkie tematy: jak człowiek zmienia świat swoją pracą, a zarazem jak praca zmienia człowieka. Ten sam podstawowy temat posiada jednak również proza wiejska. Dlaczego więc nie przyjęły się w niej elementy charakterystyczne dla trylogii Sedláčka? Dlaczego w trylogii Bojara brak prawdziwie dramatycznego tempa i napięcia? Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że proza o tematyce wiejskiej posiadała (w odróżnieniu od powieści produkcyjnej) wielu prekursorów w literaturze krajowej, ale nie mogła przy tym nawiązywać do twórczości rodzimej i rozliczyła się z nią w sposób negatywny. Ciągłe mianowicie tkwiła w świadomości proza „ruralistyczna” lat trzydziestych (trwająca do czasów okupacji), była to jednakowoż proza reakcyjna, idealizująca wieś kapitalistyczną. Należało jak najbardziej oddalić się od tradycji tej prozy również od strony formalnej, i dlatego zarzucić należało jej środki formalne i kompozycyjne, związane z przewycięzoną i niepożądaną ideologią. Należało więc stworzyć coś o ile możności diametralnie różnego aniżeli proza powieściowa „ruralistów”. Dlatego też proza o tematyce wiejskiej skoncentrowała się wpraw na dokumentalności, co prowadziło z kolei bezpośrednio do metody wypowiedzenia się kronikarskiego.

Bojarowie podkreślają tę kronikarską metodę w swojej trylogii (zwłaszcza w tomie ostatnim) również tłem natury. Nie byli oni jednak odosobnieni, tendencja kronikarska była cechą powszechną. Obszerna proza wiejska nie wzniosła się zasadniczo ponad kronikę o cechach reportażu, ani też się chyba ponad nią wznieść nie chciała. Zrezygnowała ona w gruncie rzeczy z obrazu artystycznego, usiłowała oddziaływać wymową faktów. W owym dążeniu do czystej dokumentalności istniała niewątpliwie przeciwwaga w stosunku do „ruralizmu”, mieścił się jednak również bardzo słaby punkt, polegający na tym, że bohater nie nabierał cech typowych, przy tym zaś nie było warunków rozwoju specyficznych cech morfologicznych. Niewątpliwie również tutaj odnajdziemy pewne schematy, pojawiły się one jednak w następstwie obserwacji wydarzeń historycznych (wyzwolenie, wypadki lutowe, praca nad kolektywizacją wsi). O ile jednak schemat wytyczony został jedynie przez bieg wypadków historycznych, budownictwo socjalistyczne nie dostarcza gotowych wzorców kompozycji artystycznej, zwłaszcza tam gdzie idzie o wypadki pozostające do tej pory w żywej świadomości i w gruncie rzeczy związane ze współczesnością. Mamy wrażenie, iż jest to praca historiografa, lecz nie artystyczny wysiłek kompozycyjny. Tak wąsko pojęte warianty dokumentalne prozy mogły polegać jedynie na tym, że zmieniło się środowisko, lecz postacie pozostały w grun-

cie rzeczy identyczne, podobnie jak identyczny był w zasadzie bieg wypadków. A tego na powstanie nowego gatunku artystycznego jest zbyt mało. W ten sposób mógł powstać jedynie szereg kronik na temat wspomnianych wypadków, podczas gdy w powieści produkcyjnej zmieniało się wyraźnie środowisko i metoda pracy (odbudowa zniszczonej kopalni węgla, budowa zapory, budowa kombinatu hutniczego, odbudowa zniszczonej przez wojnę fabryki, praca w fabryce szamotówki).

Badając cechy morfologiczne powieści wiejskiej nie możemy, rzecz jasna, nie doceniać ideowego punktu widzenia. Wspomniano już o niechęci do powieści „ruralistycznej” starszego typu. Wyjaśniamy w ten sposób jedynie, dlaczego nie nawiązywano do dawniejszej powieści wiejskiej. Obecnie chodzi o wyjaśnienie, dlaczego nie doszło do ukształtowania się specyficznego typu powieści, odznaczającego się odrębnymi cechami morfologicznymi. W wielkiej trylogii Bojarów jedna z przyczyn tkwiła zapewne w niedostatecznie głębokim wnikięciu w życie wsi. Z tego też powodu niewątpliwie ujmowali oni sprawy wsi powierzchownie, pokazywali w kronikarski sposób rzeczywistość, podkreślając jeszcze w dodatku obrazami natury charakter kronikarski utworu. Podstawy ideologiczne metody kronikarskiej potwierdza pośrednio również fakt, że jak długo autor zaznajomiony był dobrze z problematyką wsi i nie zadowalał się przedstawieniem jedynie warunków zewnętrznych, tak długo powieść wiejska zmieniała się w powieść psychologiczną, prezentującą również zagadnienia ogólniejszej natury (I. Kříž w *Wielkiej samotności; Velká samota*).

Prowadzi nas to do następnej z kolei przyczyny, dla której pisarze przy opracowaniu problematyki wiejskiej nie zarzucali metody kronikarskiej. Jest nią obiektywna rzeczywistość, faktyczna przemiana wsi. Zachodzi pytanie, czy w ogóle dojść może do wyodrębnienia prozy o tematyce wiejskiej jako gatunku literackiego w dzisiejszych warunkach rozwoju wsi. Tradycyjna wieś XIX w. była w oczach „ruralistów” czymś niewzruszonym i na tym tle mogły powstawać i rozwiązywać się różne konflikty oraz kształtować się charakterystyczne cechy morfologiczne. W sytuacji dzisiejszego przeobrażenia wsi dawne pojęcie gatunku literackiego w tradycyjnej prozie wiejskiej rozpadło się w rezultacie przemian samej rzeczywistości. Pod tym względem autorzy utworów o środowisku wiejskim byli w sytuacji o wiele trudniejszej aniżeli twórcy powieści produkcyjnych. Mówiąc obrazowo: wieś przestaje być wsią, podczas gdy zakład przemysłowy nie przestaje być zakładem przemysłowym. Istnieje tu więc realna motywacja przemawiająca za rozkładem tradycyjnego gatunku literackiego tak bardzo uprawianego przez wieki ubiegłe aż do lat czterdziestych naszego stulecia. Wieś taka, jaką widziała dawniejsza proza, rozpadła się na oczach współczesnego pisarza. W sytuacji tej nie tylko że nie można było nawiązać do starszej powieści wiejskiej, lecz trudno byłoby stworzyć nowy gatunek literacki. Gdy autor pragnie wznieść się wyżej, ponad kronikę, praca jego nie zmieści się w gruncie rzeczy w kategorii prozy wiejskiej: nie może on rzecz jasna opierać się w dalszym ciągu na tradycyjnej powieści „ruralistycznej”,

ale też i kronika okaże się niewystarczająca. Dowodem tego jest wspomniana przed chwilą powieść Kříža.

W porównaniu z powieścią produkcyjną przyznać jednak należy, że w sumie znajomość wsi nie była wcale mniejsza aniżeli znajomość środowiska fabrycznego czy budowlanego. Właściwa przyczyna niewielkich wysiłków w kierunku wyodrębnienia nowego gatunku literackiego, a mianowicie dużych form prozy o tematyce wiejskiej, na drodze od kroniki do nowej formy wyrazu artystycznego, nie tkwiła zatem w słabej znajomości środowiska.

Już sama odtwarzana rzeczywistość uniemożliwiała kroczenie tą samą drogą, jaką kroczyła powieść produkcyjna, i czerpanie z prozy przygodowej i detektywistycznej. Na doświadczeniach powieści przygodowej i detektywistycznej nie można było się oprzeć po pierwsze dlatego, że powieść detektywistyczna grawituje raczej w kierunku środowiska miejskiego aniżeli w kierunku wsi (względnie dlatego, że bohaterami tego typu powieści nie bywają z reguły mieszkańcy wsi), z drugiej dlatego — co jest naszym zdaniem najważniejsze — iż dywersja na wsi posiada inne formy aniżeli te, które wypracowano w powieściach przygodowych i detektywistycznych. Właśnie dlatego doświadczeń owej prozy nie można było mechanicznie przenosić do środowiska wiejskiego, chociaż nadawały się one zupełnie dobrze do środowiska produkcyjnego⁷.

W ten sposób wszystko zmierzało ku temu, by proza dotycząca problemów nowej wsi miała przede wszystkim charakter dokumentalny. Zapominano, że łatwo w ten sposób może stać się powierzchowną, utrwalając jedynie cechy zewnętrzne. Dlatego powieści o środowisku wiejskim nie przekonywały nawet wówczas, gdy były prawdziwe. Sztuka nie przekonuje dokumentalnością, lecz umiejętnością typizacji. W prozie typu kronikarskiego nie ma miejsca dla artystycznych pomysłów i, co za tym idzie, można wprawdzie stworzyć jeden mocny utwór dokumentalny, lecz następne utwory dokumentalne będą miały charakter jedynie epigoński.

W ten sposób każdy gatunek literacki reprezentowany bywa przez jeden wielki utwór (który staje się normą i z którego następnie wywodzą się teoretyczne prawidła gatunku) oraz przez szereg dzieł mniejszego kalibru. Lecz — mówiąc obrazowo — *Iliada* nie powinna wynaturzać się u epigonów w warianty różniące się jedynie tym, że za każdym razem idzie o zdobywanie innego miasta. Epos bohaterski nie powstaje w następstwie napisania szeregu identycznie skomponowanych utworów na temat zdobywania różnych miast, lecz w ten sposób, że powstają warianty na podstawowy temat, jakim jest bohaterstwo człowieka. Zbieżności morfologiczne są natury wtórnej i wynikają z tego, że materiał szuka najstosowniejszego sposobu wyrażenia go, jak wskazano już poprzednio.

⁷ Być może dlatego również wysiłki zmierzające do ukształtowania prozy o tematyce wiejskiej poszły w innym kierunku, a mianowicie w kierunku opowiadań. Nie jest na pewno rzeczą przypadkiem, że tak zwana proza eksperymentalna lat ostatnich (np. I. Kříž, *Ogień chce dobrego drewna, Oheň chce dobré dřevo*, 1961; J. Procházka, *Zielone horyzonty, Zelené obzory*, 1960) grawituje ku tematyce wiejskiej. Tematyki produkcyjnej w praktyce zaniechano.

Siła utworu artystycznego tkwi w tym, że potrafi on skoncentrować się na cechach natury ludzkiej, a nie na pisaniu wariantów na temat tego samego wyrażenia. W dzisiejszej prozie robotnik względnie chłop-spółdzielca powinien być pojmowany jako bohater współczesny, dążący do realizacji zadań socjalistycznych, jako bojownik, mimo że nie walczy mieczem na podobieństwo bohaterów epiki antycznej. Bohaterstwo to można obrazować na przykładzie wielu środowisk i w różnych okolicznościach, w różnych specyficznych warunkach. Gdyby jednakowoż pisarze uważali, że warunki są wszędzie jednakowe, w takim razie pisanie powieści nie miałyby sensu, wystarczyłaby bowiem jedna tylko kronika dokumentalna, podobnie jak wystarczy nam jedna „historia naukowa”. Ocena poszczególnych kronik zależałaby w dalszym ciągu od tego, czy chodzi o utwory obrazujące prawdziwie zewnętrzny bieg wypadków, lecz nie od tego, czy chodzi o dzieła bardziej artystyczne. Przy tak kronikarsko pojętej roli dzieła artystycznego historiograf zajmowałby miejsce artysty i nie stałoby miejsca dla obrazu artystycznego, który jedynie potrafi przekonać i porwać.

Przełożył Rudolf Janiczek

REMARQUES SUR LA PROSE CONTEMPORAINE TCHÈQUE TRAITANT DE LA CONSTRUCTION SOCIALISTE

RÉSUMÉ

La première partie de l'étude est consacrée au problème du fond du genre littéraire. La répartition traditionnelle en genres lyrique, épique et dramatique ne présente pas la seule possibilité. Les genres littéraires ne constituent pas de catégories données *a priori*, mais ce sont des catégories qui résultent d'un procédé historique qui s'est formé par l'expérience des écrivains. Les traits spécifiques des genres littéraires sont conditionnés par le fond; le genre littéraire présente une telle organisation de la matière qui soit sentie comme la plus apte à la communication du contenu donné.

Pour qu'un genre littéraire puisse se former, il est indispensable qu'on prenne conscience des traits caractéristiques qui lui sont propres; il faut que la conscience du genre se développe en même temps chez l'écrivain et son public.

La seconde partie de l'étude traite de la question pourquoi, dans la prose tchèque sur la construction socialiste qui se développait surtout vers 1955, la formation de la notion d'un genre littéraire était liée aux questions traitant du milieu ouvrier („le roman de la construction socialiste”, „le roman de production”) et cependant jamais à celles du milieu agricole. Certes, les deux catégories de la prose ont été choisies aussi fréquemment et dans les deux cas on se servait de la chronique et du reportage comme du point de départ. Mais au cours de l'évolution littéraire, des traits morphologiques plus précisés ne se développaient que dans la prose du premier type, tandis que le second type n'avait pas eu le temps de développer ses traits morphologiques.

Les deux types de la prose sont démontrés sur la trilogie de F. K. Sedláček *L'usine à l'ombre* et sur celle de P. Bojar (le dernier tome en collaboration avec O. Bojarová) *Le vaste monde ensoleillé*. Les différences dans l'évolution des traits morphologiques des romans sur les sujets agricoles et sur les sujets ouvriers s'expliquent surtout par la tradition littéraire. Les ouvrages sur la construction socialiste liés au milieu ouvrier manquaient de précurseurs, Sedláček s'appuyait donc sur le roman d'aventures et policier. Au contraire, les sujets agricoles avaient dans la littéra-

ture tchèque une riche tradition. Toutefois, les auteurs ne voulaient pas s'appuyer sur cette tradition, parce qu'ils avaient l'intention de différencier leurs ouvrages même à l'égard de la forme, du roman traditionnel glorifiant le village capitaliste. D'un autre côté, „le roman de production” pouvait changer son milieu et ses personnages (reconstruction d'une mine de charbon, reconstruction d'une usine dévastée, construction d'un centre industriel ou d'un barrage etc.), tandis que „le roman agricole” ne faisait que reprendre le même sujet dans le même milieu. La composition du roman agricole n'était donc pas considérée comme une construction artistique, mais elle était déterminée particulièrement par la forme annaliste qui traitait des événements encore vivants dans la mémoire des lecteurs. Au lieu de créer une image artistique, la prose agricole tâchait de refléter la coulée d'événements historiques (et de s'opposer en même temps au roman agricole de l'époque capitaliste) tout en insistant sur le côté documentaire. C'est pourquoi il n'a pas pu dépasser la forme annaliste.

Traduit par Jerzy Falicki

О СОВРЕМЕННОЙ ЧЕШСКОЙ ПРОЗЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ ТЕМАТИКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

СОКРАЩЕННОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ

Первая часть труда посвящена проблеме сущности литературного жанра. Принятое деление литературных жанров на лирический, эпический и драматический жанры не является единственно возможным; их нельзя ограничивать только этими родами литературы. Литературные жанры — не априорные категории, а категории, возникшие в ходе исторического развития писательской практики. Морфологическая специфика литературных жанров обуславливается содержанием произведений. Литературный жанр представляет собой организацию того рода материала, который является наиболее подходящим для выражения того или иного содержания. Но необходимым условием становления какого-либо литературного жанра является субъективное осознание его характеристических черт.

Во второй части труда разбирается вопрос, почему в чешской прозе, посвященной тематике социалистического строительства, развивавшейся с особой силой около 1955 года, осознание литературного жанра формировалось только в произведениях, тематически связанных с рабочей средой („роман или повесть о социалистическом строительстве”, „производственный роман”), но ни в коем случае не с деревенской средой. Правда, оба тематических круга давали обильные всходы, но в обоих случаях исходным пунктом были в основном репортаж и хроника; тем не менее в ходе литературного развития проявлялись более яркие морфологические черты только в богатой прозе первого типа, в то время как морфологические черты второго типа не успели развернуться.

Оба типа прозы продемонстрированы на трилогии Ф. К. Седлячека *Фабрика в тени* и на трилогии П. Бояра *Солнечный широкий свет* (последний том этого произведения при содружестве с О. Бояровой). Причины различного развития морфологических черт романа, посвященного деревенской тематике и тематике промышленной, производственной, объясняются, с одной стороны, литературной традицией (у производственной тематики не было прошлого, не было образца, и поэтому Седлячек поставил себе образцом приключенческий и детективный романы; в противовес же этому деревенская тематика могла опереться на богатую отечественную традицию, но эта традиция не развернулась в произведениях писателей, так как они хотели возможно сильнее отличаться и с формальной стороны от предыдущего сельского романа, прославлявшего капиталистическую деревню), с другой же стороны, они таятся в том, что производственный роман мог изменять среду и персонажей (восстановление каменноугольной шахты, реконструкция разрушенного завода, строительство промышленного комбината, строительство плотины и т. п.), в то время как

деревенский роман, в сущности говоря, повторял неизменно одну и ту же тему в одной и той же среде. Таким образом, морфология деревенского романа не воспринималась как художественная конструкция, но однозначно определялась развитием описываемых в форме хроники о событиях недавнего времени, еще живо звучащих в сознании читателей. Вместо художественного образа деревенская проза стремилась дать правдивое отображение развития событий (и тем самым создать противовес буржуазному сельскому роману), заботясь скорее о документальности, чем об историческом образе. Именно поэтому ей пришлось воспользоваться хроникерской манерой изложения. В этом можно найти причины ее слабости, ибо искусство убеждает не своей документальностью, а способностью к типизации, к раскрытию типовых явлений.

Перевод *Сергея Кельнича*